Ressenyes

Vincenzo CARDARELLI
El tiempo tras nosotros,
scelta, traduzione e presentazione di Enrique Baltanas, Colección la cruz del sur, Valencia: Editorial Pre-textos, 2001.

Spesso succede che all'entusiamo e all'abbondanza delle iniziative traduttorie non corrisponda un adeguato, necessario, rigore nella trasmissione informativa che le accompagna. È quanto accade con le pur interessanti, anche curiose, avventure intraprese da alcune case editrici spagnole nel primo biennio del duemila, sull'onda di un ormai costante, spesso indiscriminato, o poco vagliato, interesse per quanto accade o è accaduto, nel XX secolo in Italia: nuove e integrali edizioni di volumi di classici moderni come Montale e Ungaretti, rivisitazioni di Campana, primizie di Magrelli e Piersanti, antologie sommarie di presunte tendenze o sottogeneri della contemporaneità, rimpinguano con fitte presenze, pari solo alla loro transitorietà, gli scaffali delle librerie ispaniche, in un'indistinta massa, spesso acefala di prefazioni traduzioni criteri selettivi introduzioni biobigliografiche. E quando vi sono non spiccano certo per profondità o esattezza. È il caso del graficamente sobrio volume dedicato a Vincenzo Cardarelli dalla Pre-textos (già in passato titolare di alcune incursioni nell'aria lirica italiana con volumi antologici di Leopardi e di Ungaretti). Se il curatore nel titolo (*El tiempo tras nosotros*, Colección la cruz del sur, Editorial Pretextos, 2001, scelta traduzione e presentazione di Enrique Baltanas), forse premuto dall'assillo del titolo è aguzzo nel cogliere il fatto che il tema centrale dell'autore è il tempo, nell'ossessa attenzione al trascolorare trasecolato delle stagioni, delle ore, nella reiterata fissazione esorcistica di momenti di vita privilegiati, non si può dire che tale acume interpretativo discenda al corpo ulteriore dell'opera, né che ne sostanzi l'impaginazione. Andando nell'ordine; si può indugiare perplessi sulla presentazione aperta da un sentenzioso e discutible apoftegma d'abbrivio «Los buenos poemas no necesitan presentación: nos ganan por si solos» (p. 9) che informa in seguito l'arbitrarietà dei dati di cornice. Questa è sfasata nella tesi secondo la quale la voce di Cardarelli sarebbe tra le meno ascoltate nel XX secolo spagnolo considerate sia le efficaci tabelle indicative approntate da Muñiz (nel numero monografico sul Canone, fascicolo n. 4/5) sia la recente antologia di Gavagnin (anche se circoscritta al catalano). È sfasata l'introduzione nell'ostensione di informazioni ma pure nella loro tendenziosa interpretazione, su cui pesa l'ipoteca e il magistero del leonese Anto-

VISIT…

nio Colinas, esclusivamente citato come scopritore di Cardarelli, da una appartata ma battagliera militanza antisperimentale e antiavanguardista: ma non sarà stato solo l'egolatria «semiotica» dei novissimi anni sessanta e settanta a precludere una visibilità di Cardarelli ma anche un'insofferenza passivamente importata dall'Italia, delle generazioni più giovani nei «confronti della politica culturale della Ronda» (Mengaldo, 1978, 366), con la quale Cardarelli veniva identificato. Questo ostracismo (indifferenza verso un prosaismo troppo squisito) non solo vedeva coinvolti novissimi italiani (del resto Sanguineti lo antologizzava con abbondanza nella sua storica scelta del 1968) ma anche fronti lirici più cauti, prudenti nel filtrare il dettato poetico nelle maglie larghe della prosa (penso a Giudici e Pagliarani, lo stesso Pasolini, Sereni e il Luzi de *Nel magma*) o discreti, elegantemente sommessi, nel drizzare il mirino politico dei propri componimenti (Raboni e Risi). Da un'atmosfera storica italiana e da alcuni riflessi (pur nello sfasamento) speculari spagnoli (Novissimi di Castellet, scatenamenti dei significanti, montaggi abrupti e oniriodi, ma pure decantato realismo esistenziale della scuola barcellonese, parziale eclisse di Jimemez e ascesa, in funzione antifranchista, di Cernuda, maggiore discorsività narrativa e sprezzo ritmico, ecc.) una somma di fattori non stringentemente e sentenziosamente semplificabili. E ci sarebbe da chiedersi, inclinandosi verso una risposta già vigorosamente affermativa, se le cose non siano cambiate da una parte e dall'altra, se l'abolizione del SuperEgo ideologico, degli imperativi secchi delle poetiche programmatiche, la gemmante moltiplicazione e convivenza degli stili nel supermercato del Postmoderno, non abbia assecondato un recupero acritico di codici astorici, come il classicismo esistenziale di Cardarelli, la cui atemporalità ricca di stratificazioni del vissuto può suonare prossima a quella di un Kavafis, non a caso oggi da più parti amatissimo (spesso a fianco di Sandro Penna, anche in Spagna, nei nati dopo gli anni sessanta: per esempio Vega *Un rincón en el mundo*, Visor, 2002, e le innumerevoli antologie generazionali di Garcìa Martìn). In effetti (ed anche qui, nell'omissione, fa acqua l'introduzione) dalla fine degli anni settanta ad oggi non solo Valverde e Colinas, ma, pure, almeno, il catalano Comadira (oltre il citato Desclot *A la Deriva,* Barcelona, 1982) e Crespo, entrambi in antologie decise e influenti, «rispolverano» Cardarelli dentro ad una costellazione eterogenea di novecenteschi.

Fin qui le troppo dolenti note del preludio critico ai gorgheggi della traduzione. La musica non cambia se consideriamo le versioni il cui atto viene paragonato, in *limine*, al «traslado de muebles de una habitación a otra, en acomodar esos muebles en una pieza, y en el mismo estilo decorativo, de iguales dimensiones pero de distinta distribución. Si acaso, hay que renunciar a algun abalorio, o al revés, añadir algo a la nueva pared, que queda demasiado desnuda» (ivi, p. 13). L'imprevedibile metafora mette sulle tracce di lavorìo parco ma costante di emancipazione dall'originale, le cui soluzioni ora, nell'ordine della loro distribuzione testuale passeremo in vigile rassegna.

L'abbrivio proemiale «La unica esperanza está en la obra» (p. 17) interpreta la molto caratteristica perentorietà dell'attacco cardarelliano ("La speranza è nell'opera") ma la rimpingua d'enfasi, nella pleonastica addizione di un aggettivo di per sé semanticamente forte «unico» che deforma in senso tragico la secchezza del vero lirico. Su questo tracciato patetizzante scorrono molti dei «traslochi» di Baltanas. In *Adolescente*: «Nulla è più misterioso / e adorabile e proprio / della tua carne spogliata», diventa «Nada es mas misterioso, / nada mas adorable y verdadero / que tu carne desnuda», l'anafora del sostantivo rimpiazza il polisindeto arioso e modulato sul climax aggettivale,

per un dettato più ruvido e imperioso anche nel «verdadero» e nel «desnudo». Quasi timore dello sfumato spinge il traduttore a sovrassaturare il recitativo mai lussuoso di C., sempre nello stesso maltrattato componimento, la retorica del raptus amoroso declinata da C. in versi quali «Certo non io. Se ti veggo passare / a tanta regale distanza, / con la chioma sciolta / e tutta la persona astatata / *la vertigine mi si porta via*», nella traduzione si complica inutilmente di chiasmo e inversione, oltrechè di una sonorità gonfia puntellata sulla replica a distanza degli avverbi pesanti, isolati, capziosamente, dalla punteggiatura e dalla versificazione, impropriamente; ecco il risultato di uno sfarzo che finisce per accecare il senso stesso «Ciertamente, no yo. Si te veo pasar, / majestuosamente, / la cabellera suelta, erguida tu figura, / *desaparece el vertigo*» (p. 19). A farne le spese spesso sono gli stilemi più peculiari (cfr. Contini, Solmi e Mengaldo) dell'eleganza discreta di C: «[…] imporosa e liscia cretaura» «[…] immaculada y lisa criatura» (p. 19) «bocca di sorgiva» «boca virginal», dallo studiato analogico scivoliamo nel triviale, d'appendice. In tal modo la vaghezza, anche leopardiana, degli astratti, o il timbro dolcemente derealizzante delle indeterminazioni, viene travolta da manate di grossolanità: «Non sanno le mani tue bianche / il sudore umiliante dei contatti» «Desconosce tus manos / el sudor humillante del contacto» (p. 19). Molto spesso chi legge ha la sensazione di passare da uno squisito e spezzato soliloquio a mezza voce (speculare al tema del sacrificio anonimo, frainteso) ad una sensazionalistica oratoria in do maggiore, salmodiante e urlata: «Offerto mi sono / in tante invisibili comunioni! / Spezzato mi sono / per tante anime accorte, / celatamente, ignaro del mio dono! / Rendedomi tutto / in ogni momento, / come a Dio», «Yo me he ofrecido en tantos encuentros invisibles! / Despedazado he sido por tantas almas listas, / a conciencia ignorantes de mi hermoso regalo! Entregándome entero, cada vez, como a Dios». Sic est…

Piero Dal Bon

Claudio Magris
El Danubi
Traducció d'Anna Cassassas, Barcelona: Edicions de 1984, 2002

Els lectors catalans ens hem de felicitar perquè des de l'any passat hem incorporat als prestatges de les llibreries una obra que en pocs anys ha esdevingut un nou clàssic: *El Danubi* de Claudio Magris en una traducció d'Anna Cassassas que transmet tota la riquesa i precisió de l'original italià — potser expressaríem un mínim dubte en referència a la tria de la paraula en la traducció de «grondaia» per «gàrgola». *El Danubi* ens arriba amb setze anys de retard dins la col·lecció Mirmanda d'Edicions de 1984, una col·lecció que ja ha gosat de publicar altres traduccions d'interès.

Al voltant d'*El Danubi* s'ha plantejat, des que es va publicar l'any 86, un debat sobre a quin gènere s'adscrivia: novel·la, assaig, llibre de viatges, etc. Parlem, és cert, d'un llibre híbrid, que difícilment podrem posar amb total seguretat sota una etiqueta. *El Danubi* és, sobretot, un viatge o, millor dit, l'intent de «portar a l'ordre inexorable del tractat la imprevisibilitat del viatge, el dèdal i la dispersió dels camins, l'atzar de les parades, la incertesa del vespre, l'asimetria de cada recorregut». Això és el que «l'assessor de Venècia» demana a un destinatari impre-